

**2010. “Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después de Lola Arias*”, *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, nro. 9, Noviembre, [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com)**

Cuando el teatro se propone ejercitar la memoria y evocar hechos traumáticos transcurridos hace tiempo no puede sino enfrentarse con una serie de dificultades supeditadas a su naturaleza. A diferencia de los documentales, por ejemplo y como señala Federico Irazábal (2004: 19), el teatro no tiene, generalmente, el poder de desplazarse a los “lugares de la memoria” y desde allí armar el rompecabezas del pasado a partir de documentos y testimonios. Asimismo, dado que goza de un público reducido, su capacidad de denuncia es, comparada con otros medios más masivos y populares, limitada.<sup>i</sup> Por otro lado, las funciones teatrales son efímeras y difíciles de archivar. Hay que señalar también que, al valerse del juego y la representación, el teatro está más interesado en el verosímil que en la verdad. Las obras autobiográficas, en las cuales las víctimas de los dramas representados participan activamente en la producción, disparan además otros interrogantes: ¿cómo evitar el consumo mórbido muchas veces característico del tipo de espectador que las frecuenta? ¿Puede y debe el teatro convertirse en un espacio de duelo, una forma de catarsis para las víctimas? En todo caso, se trata de advertir qué potencias anidan en el teatro que pueden ser útiles a la memoria. Ambos comparten, de hecho, algunos atributos. Como la memoria, el teatro es cambiante: no existen dos funciones iguales del mismo modo que no hay dos ejercicios de rememoración idénticos. Así, en tanto hecho vivo, el teatro, como la memoria, puede referirse al pasado pero se ejercita siempre en el presente, además de ayudarnos a entender la naturaleza (mediada y ficcional) del recuerdo.

*Mi vida después*, la obra de Lola Arias estrenada en 2009 en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires, y desde entonces de gira por varios países, constituye sin duda uno de los acontecimientos performáticos más atractivos de los últimos años vinculados al tema de la memoria del terrorismo de Estado en Argentina y la transmisión generacional. En ella,

[s]eis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? Cada actor hace una remake de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar.

Carla reconstruye las versiones sobre la muerte de su padre que era guerrillero del ERP. Vanina vuelve a mirar sus fotos de infancia tratando de entender qué hacía su padre como oficial de inteligencia. Blas se pone la sotana de su padre cura para representar la vida en el seminario. Mariano vuelve a escuchar las cintas que dejó su padre cuando era periodista automovilístico y militaba en la Juventud Peronista. Pablo revive la vida de su padre como empleado de un banco intervenido por militares. Liza actúa las circunstancias en que sus padres se exiliaron de Argentina. *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la remake como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada. (Sinopsis)

Evento multifacético y multimedia, hay en *Mi vida después* coreografía (a cargo de Luciana Acuña), música en vivo (compuesta por Ulises Conti con la colaboración de Arias y Liza Casullo), una pantalla interactiva, procedimientos de ecos brechtianos y comedia. A su vez y como advierte Pamela Brownell (2009), pueden advertirse en la obra varios niveles de representación: la remake (los actores dramatizando la vida de sus padres), la actuación propiamente dicha (los actores representando otros roles en las historias de otros hijos), el testimonio (los actores narrando sus historias en primera persona y dirigiéndose al público) y la performance (los actores bailando o tocando algún instrumento). Además, son los mismos performers los que están encargados, arriba del escenario, de proyectar los videos, reorganizar el mobiliario para cada escena y de otras tareas técnicas.<sup>ii</sup>



El presente artículo se ocupará de explorar las nociones de “posmemoria” y herencia en la obra de Arias. Asimismo se leerá *Mi vida después* a la luz de un fenómeno propio de los últimos tiempos, a saber la exhibición de la intimidad y la centralidad de la primera persona en el espacio público y mediático característico de este principio de siglo.<sup>iii</sup> Por un lado, la posmemoria no es aquí un término que, como sostiene Marianne Hirsch (1997), define sólo el tipo particular de reminiscencia exclusivo de las segundas generaciones de víctimas de un trauma (aunque sean ellas quienes muestren de qué se trata), sino el único modo de ejercer la memoria en una época de ausencia de grandes relatos y construcciones épicas del pasado. Por el otro, la obra de Arias sugiere que no existe *una* posmemoria sino, en todo caso, posmemorias en plural. En efecto, no es lo mismo la memoria de la hija de un represor, que la del hijo de un militante desaparecido o un exiliado, como tampoco lo es la memoria de una joven que vivió la dictadura o sus años previos siendo niña y gozando por eso de cierta capacidad de comprensión de lo que sucedía a su alrededor (como es el caso de la protagonista de *La casa de los conejos* (2008), por ejemplo), que la memoria (ausente) de aquellos que no habían nacido o eran demasiado pequeños al momento de los secuestros. Todas estas diferentes circunstancias, influyentes en el modo de acercarse al pasado, se dan incluso entre los miembros de lo que podríamos llamar una misma generación y desafían por eso la noción un tanto homogeneizadora propuesta por Hirsch.<sup>iv</sup> La herencia, a su vez, no constituye para los jóvenes de *Mi vida después* un mandato o un deber, sino un dato (a veces biológico, a veces no) para la construcción de la propia identidad que cuenta pero no determina. Además, el *yo* expuesto en esta obra es una primera persona testimonial sin estar por eso atada a las rígidas normas del testimonio. Finalmente, la lectura que estos jóvenes hacen de sus biografías responde a una clara posición política, histórica y cultural, cargando de sentido (público) la exposición performática de su experiencia (privada).

## FORMAS DEL RECUERDO

Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá, por lo tanto, proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo que atravesar para llegar a aquellas de la que provienen los hallazgos.

Walter Benjamin. *Cuadros de un pensamiento*.

En *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory* (1997) Marianne Hirsch acuña el término “posmemoria” para referirse al tipo de memoria, fragmentaria y mediada, forjada por la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas precedentes a sus nacimientos y cuyos recuerdos están por eso determinados por las historias de la generación previa, víctima ésta de eventos traumáticos. Las fotografías son, para Hirsch, el medio privilegiado que conecta la memoria de ambas generaciones. Tal vez por eso las fotografías de la infancia cumplen un rol fundamental para los actores de *Mi vida después* en la evocación del pasado. Se acercan a ellas como espías o detectives, indagando e interpretando esos restos anteriores o apenas posteriores a sus nacimientos, de tiempos en los que todavía podía hablarse de Historia con mayúscula.<sup>v</sup>

La idea de las fotografías como restos o como huellas implica que, en tanto evidencia, son éstas también material de interpretación, “para ser resueltas como un rompecabezas, leídas y decodificadas como pistas detrás de la escena de un crimen” (KUNH 1996: 472). A diferencia de la memoria, dice John Berger, las fotografías no preservan significado: éste es el resultado de las funciones del entendimiento (1980: 51). Así, las fotografías pueden ser el campo de batalla de diferentes memorias en conflicto y su lectura una posibilidad para intervenir desde el presente en los relatos del pasado.



1974. Mariano Speratti: “Mi madre y yo en el jardín de mi casa de Florida. Mi madre militaba con mi padre en la Juventud Peronista pero deja de militar cuando queda embarazada de mí. A partir de entonces mi madre deja de saber exactamente qué tareas hacía mi padre dentro del Partido”.

Fotografía extraída de *Mi vida después* (Arias 2009), previa autorización de la autora.



Los actores leen de este modo las viejas fotografías familiares evocando las emociones (el desconcierto, la ignorancia, la sorpresa) que tenían al momento de los retratos. Frente a la imagen de su padre y de ella misma en un trampolín, por ejemplo, Vanina dice no entender “por qué el me pone en el borde a mí y se queda del lado más seguro. Parece que yo estuviera a punto de caer”. Sobre una segunda fotografía, en la que se ve a su madre bañando a su hermano (apropiado por su padre), comenta: “En la foto se puede ver que yo estoy contenta pero confundida y no entiendo bien de donde vino mi hermano si nunca vi a mi mamá embarazada”. Junto a la rememoración de esas sensaciones, Vanina encuentra en las fotos nuevos sentidos a la luz del conocimiento que posee hoy. De una tercera foto, tomada en uno de sus cumpleaños, nota, no sin humor, que su tío, su abuelo y su padre tienen todos “cara de policías, bigotes de policía, actitud de policía”, aun cuando entonces la identidad de Falco no le había sido revelada a la niña que era. Mientras Vanina habla a la audiencia, Blas dibuja con un marcador rojo los bigotes de los tres hombres o señala sus puños cerrados y apoyados en la cadera. En otro momento, uno de los actores borrará la barba del retrato del padre de Pablo, proyectado en la camisa del hijo. Las fotos familiares intervenidas, dibujadas, tratadas con cierta irreverencia parecerían ser una marca generacional. También Albertina Carri en su libro sobre *Los rubios* recorta y dibuja con crayón sus propias fotos familiares. Otros hijos (Lucila Quieto, Nicolás Guagnini, Pedro Camilo Pérez del Cerro) modifican la materialidad de sus instantáneas del pasado en sus ensayos fotográficos. Ese trato de las imágenes se opone a los altares que construyen de las fotos de sus desaparecidos las Madres de Plaza de Mayo u otros familiares, tanto cuando las exponen en las marchas como cuando les reservan en sus casas un lugar de privilegio al que a veces adornan con flores y velas. Si la destrucción de una fotografía implica la destrucción de la memoria, cortar, llorar sobre las imágenes, dibujarlas significa entrar en diálogo con ese pasado para mostrar, en la materialidad de las fotografías, las heridas profundas y cicatrices irreparables que ese pasado ha dejado en los más jóvenes (EDWARDS 199: 226).



1976. Vanina Falco: “Mi tío, mi abuelo y mi padre. Todos policías. Cara de policías, bigotes de policías, actitud de policías. Mi padre nunca llevaba uniforme porque era policía de inteligencia y andaba encubierto. Y debajo de todo, estoy yo soplando las velitas de mi cumpleaños con una rara línea que me corta la cabeza”.

Fotografía extraída de *Mi vida después* (Arias 2009), previa autorización de la autora.

Aun así, los ejercicios de memoria que propone *Mi vida después* están muy lejos de la nostalgia. Cuando los actores reproducen situaciones serias como la militancia, la revolución o el exilio, lo hacen con humor. En una escena de características chaplinescas, imitan el tipo de entrenamiento militar que recibían los miembros de las organizaciones armadas de entonces; en otra, Liza y Blas hacen de los padres de Liza en el momento en que éstos deciden abandonar la Argentina en 1974. El diálogo entre ellos y el beso largo y apasionado del final, proyectado en la pantalla en un primer plano, tiene tono de melodrama de telenovela latinoamericana. La ausencia de solemnidad en esa evocación del pasado tiene acaso que ver con que la memoria de la posdictadura sólo puede ser útil al duelo y permitir a los sobrevivientes mejor transitar el presente si se aleja de la melancolía y de la mera repetición del objeto perdido. De otro modo, cuando esa memoria quiere, por ejemplo, reproducir sin modificaciones las máximas o el espíritu del período se vuelve incluso ridícula. De allí que nada haya de reivindicatorio, de épico o grandioso, en las lecturas que hacen los actores de los años setenta en la obra de Arias.

En este sentido es que los recuerdos de los hijos proporcionan no sólo una imagen de los setenta sino también una de si mismos, en coherencia con la idea de memoria que aparece en el epígrafe de Benjamin para este apartado. Para Benjamin “quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava”. En esa tarea de excavación, opera un trabajo de selección e interpretación. No se recuperan tanto “situaciones”

sino imágenes, que no deben exponerse “como torsos en la galería de un coleccionista” ni inventariarse sin dar cuenta del lugar exacto en el que se encontraron, sino considerarse junto al proceso que permitió al excavador dar con ellas y al presente en el que se desenterraron. De ahí que las fotografías intervenidas y reinterpretadas de los actores no sólo hablen del pasado sino sobre todo de la relación que nuestro presente establece con él. De hecho, la obra hace todo el tiempo señas al presente de cada función y a la condición cambiante y efímera de la performance (que en ese sentido se homologa a la memoria). Se menciona, por ejemplo, hechos ocurridos durante los ensayos (la muerte del padre de Liza) o hechos que pueden llegar a ocurrir en cualquier momento (la resolución del juicio al padre de Vanina). En una escena Blas presenta a la tortuga que ha heredado de su padre y que, según su madre, tiene poderes proféticos. Carla pregunta entonces si en la Argentina habrá una revolución y la tortuga se dirige a la respuesta (Blas ha escrito con tiza las palabras SI y NO en el suelo del escenario), que será, claro, diferente cada vez. Finalmente, la presencia en la obra de Moreno, el hijo de cuatro años de Mariano, aunque muy bien direccionada por Arias (que está acostumbrada a trabajar con niños, como lo había hecho en *El amor es un francotirador* (2007) y lo hizo luego en *Familianbande* (2009)) deja abierta la posibilidad de lo imprevisto en cada función. En ese gesto de anacronía –para decirlo con Didi-Huberman (2008)-, donde el pasado es modificado todo el tiempo por el presente, parece jugarse, para los actores y para la misma Arias, la memoria bien entendida.

## HERENCIAS

Fue una generación avasallante, arrasadora y admirable, pero también desaparecida. Y quienes los siguieron tuvieron que cumplir un rol histórico algo pesado. Creo que nosotros, mi generación, pudimos tomar la herencia de manera menos solemne y desarticulada, probarse los vestidos de la abuela y bailar con ellos.

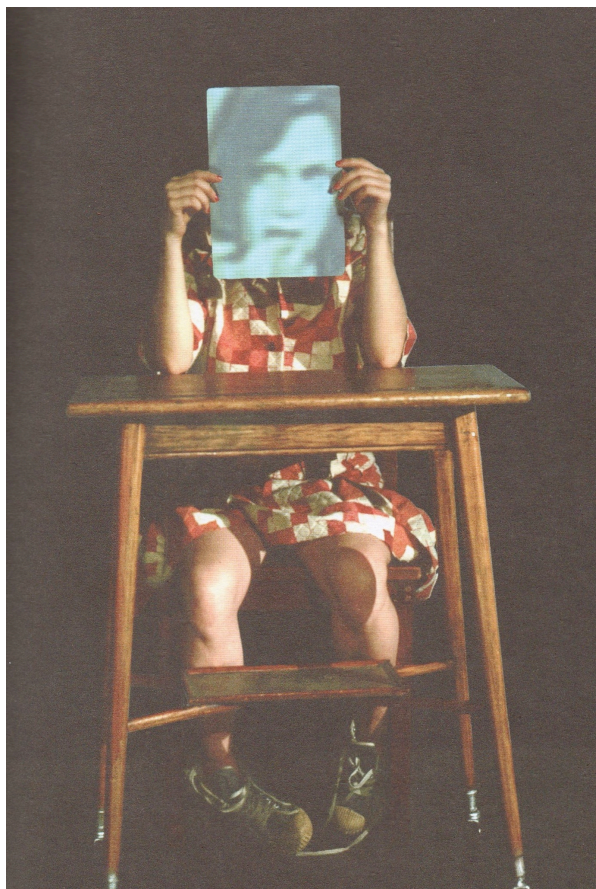
Albertina Carri. *Los rubios. Cartografía de una película.*

Junto a la figura del espía, detective o excavador, la actitud de los actores en su aventurero viaje al pasado se asemeja al espectador de películas de ciencia ficción. Esto no es raro si acordamos que tendemos a recordar nuestra infancia como si fuera una película casera (MILLER 1999: 51). En una escena, Liza toma la guitarra eléctrica y empieza a cantar: “Como en un film, ciencia ficción/me subo a una moto hacia el pasado/en una ciudad que ya no existe encuentro a mis padres, que son tan jóvenes como yo”, para luego presentar su historia

precisamente como “mi película”. Para Vanina “toda mi vida fue una ficción”. Carla confiesa a su vez que “si la vida de mi padre fuera una película a mí me gustaría ser su doble de riesgo”. Los viajes imaginarios hacia los años setenta y ochenta evocan el propósito de las máquinas del tiempo presentes en los ejemplos más clásicos del género. Además, hacia el final de la obra los actores imaginan sus propias muertes en un futuro cercano ofreciendo a un tiempo paisajes ridículamente apocalípticos o utópicos de la Argentina. Para Blas, por ejemplo, en el 2016 el país se convertirá en una república bolivariana, independiente de Estados Unidos. Para Pablo, en el 2030 “la llanura va a estar devastada por el monocultivo, las vacas van a nacer enfermas y los caballos con una sola pata. Sólo quedarán algunos gauchos drogados bailando el malambo”. Pero la figura de espectador lejos está de connotar pasividad. De ahí que más adecuada que la idea del pasado como una película de ciencia ficción sea la idea de “remake”, también propuesta por la obra. El segundo de los capítulos del guión, en el que los actores representan a sus padres de jóvenes, lleva precisamente el nombre de “remakes”. El término supone aquí no sólo “volver a hacer” (el pasado) sino sobre todo “hacer(lo) diferente”.

Vinculada a la idea de “remake”, la de “doble de riesgo” mencionada en la sinopsis y también por Carla, remite tanto al lexicón cinematográfico y a la posibilidad de desandar los pasos de los padres para recorrer el mismo camino de un modo distinto, como a las circunstancias muchas veces riesgosas en las que estos chicos fueron criados. En una obra donde prevalece la figura de los padres varones, la elección de la madre de Mariano, que deja de militar en la Juventud Peronista cuando queda embarazada, llama justamente la atención sobre los peligros de la militancia, aunque el tema no se desarrolle en profundidad en la pieza.<sup>vi</sup> En cuanto a la primera connotación, la de los hijos como dobles de los padres, Arias aprovecha la circunstancias de tener hoy los jóvenes la misma edad que los mayores en los setenta, más el parecido físico al que “condena” la genética para, con el sólo cambio de vestuario (a cargo de Jazmín Berakha) y un apropiado y tenue uso de las luces (cuyo responsable es Gonzalo Córdova), superponer las imágenes de ambas generaciones y crear un “efecto de reflejo” muy parecido al que tienen las fotografías de Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia* (1999-2001). Así, el rostro del padre de Pablo se imprime en su camisa blanca, quedando al descubierto la similitud de fisonomías entre padre e hijo. En otro momento, Liza Casullo superpone su cuerpo y su voz a la de su madre, Ana Amado, cuya imagen es proyectada en la pantalla de cine junto a César Masetti, ambos conductores de un noticiero de hace décadas atrás. La voz de Liza leyendo las noticias es sobreactuada y exagerada, decididamente cómica. Cuando cubre su cara con los papeles que tiene en la mano, el rostro de Amado se proyecta en

las páginas en blanco y es como si ésta última hubiese “tomado prestado”, por un instante, el cuerpo de su hija.



Fotografía extraída de *Mi vida después* (Arias 2009), previa autorización de la autora.

Dobles son también las vidas de algunos de los padres de estas historias. Vanina se refiere a los “mil rostros de mi padre”: “Luis 1, el hombre que vendía remedios y me curaba de fiebre cuando yo estaba enferma. Luis 2, el policía que trabajaba en el servicio de inteligencia. Luis 3, el hombre deportista que me llamaba delfín y al que le gustaba nadar conmigo hasta que ya no veíamos la orilla (...)”. Aunque por motivaciones bien distintas, los militantes de la izquierda revolucionaria también llevaban dobles vidas, la pública y la clandestina. Carla recuerda esta doble identidad de su padre, presente en su nombre de guerra: Sargento Beto. Liza comenta que “cuando era joven, mi madre tenía dos caras. Por un lado militaba en Montoneros, y por el otro era la chica bonita que dice las noticias detrás del escenario”. Tal vez pueda pensarse en este sentido que, en su condición de actores, los hijos recuperan esa capacidad de sus padres de ser alguien en privado y otra persona en público. Porque si bien los actores exponen en público su vida privada, nunca dejan de advertir el carácter artificial de esa exposición. Así, por ejemplo,

cuando presentan los legados paternos (la carta de despedida del padre de Carla, los libros de Casullo, la filmación casera de la infancia de Pablo o el audio con la voz del padre desaparecido de Mariano nombrando al hijo) lo hagan sin expresar emoción alguna (AMADO 2010). Acaso sea ésta una forma de preservar algo de la intimidad perdida como resultado de la invasión del terrorismo de Estado en las casas de cada familia, además de evitar el efecto ilusorio de identificación entre los performers y la audiencia.



1972. Liza Casullo: “Mi madre antes de salir al aire en TELENOCHÉ. El compañero de mi madre (César Masetti) está tranquilo, imperturbable, pero ella tiene un gesto de duda, como si no supiera qué decir. Mi madre era la chica bonita que dice las noticias y al mismo tiempo era militante de Montoneros”.

Fotografía extraída de *Mi vida después* (Arias 2009), previa autorización de la autora.

Finalmente, hay una última evocación a la figura del doble, encarnada esta vez en Pablo y José, su mellizo. José iba a participar del elenco pero en una decisión de último momento abandonó la obra para probar suerte en un crucero como cantante de tango. En el diario que la acompañó durante el tiempo que duraron los ensayos Lola Arias lamenta esta decisión: “Yo me pongo triste porque los gemelos traían algo diferente a la obra. Eran los gemelos nacidos en democracia, los dobles que hacían de dobles de sus padres” (marzo 2008). Hijos, entonces, que son dobles (de riesgo) de sus padres, padres que llevan dobles vidas, hijos que actúan de otros y hermanos que vienen de a dos.<sup>vii</sup>





Pablo Lugones: “Vuelve la democracia. Nace mi hermano gemelo y 10 minutos después, nazco yo. Mi madre para diferenciarnos nos pone una pulsera roja y una azul, azul peronista y roja radical. Mis padres no se interesan por la política. Trabajan en el Banco Municipal de La Plata”. Fotografía extraída de *Mi vida después* (Arias 2009), previa autorización de la autora.

Ahora bien, si los lazos de sangre (entre padres e hijos, entre hermanos) suponen en *Mi vida después* la herencia de ciertas fisonomías, hasta allí parece llegar el determinismo. Porque lo singular de la propuesta de Arias es que en ella la transmisión generacional es entendida como un proceso en el cual el heredero disfruta de un espacio de libertad en el cual inscribir su propia subjetividad a partir de una selección de elementos del pasado tanto como del rechazo de otros. Ambos, Jacques Derrida (2002) y Jacques Hassoun (2005) sostienen al respecto que el legatario responde siempre a una doble exhortación sólo en apariencia contradictoria: la de aceptar lo que viene “antes de nosotros” (y que no elegimos) para inscribirnos en cierta genealogía, al mismo tiempo que reactivar la herencia a partir de un trabajo de recorte y reinterpretación de ese legado. Esto es muy claro en la biografía de Pablo Lugones. Primero menciona a su padre y a su abuelo y afirma que los tres tuvieron “vidas muy diferentes”, aunque tienen algo en común: bailar el malambo. Por otro lado, su árbol genealógico es tan heterogéneo que parecería ser la contraprueba misma del determinismo generacional. En él se incluyen algunos de los nombres más célebres de la historia nacional en convivencia con “los hombres invisibles, ni héroes, ni ricos, ni revolucionarios, ni suicidas, ni nada”. Esas diferencias se condensan y acentúan en tres generaciones: el famoso poeta, defensor de la dictadura de Urriburu y del nacionalismo autoritario, su hijo, policía torturador e inventor de la picana eléctrica y la hija de éste, Píri Lugones, montonera asesinada por la dictadura. Además si la obra menciona a su hermano gemelo y al parecido entre ambos, también presenta a dos hermanos que, sin vínculo sanguíneo, igual “se parecen”. Vanina asegura que con su hermano, Juan, “siempre fuimos muy parecidos:

ojos verdes, pelo marrón y hasta la misma sonrisa, pero hace 5 años nos enteramos que no somos hermanos de sangre”. Los lazos biológicos entre ambos no fueron puesto en duda antes porque, como cuenta la misma Vanina en una entrevista (Giménez 2010), los padres se encargaron de reforzar el parecido físico al vestirlos con la misma ropa o con expresiones como “mirá qué iguales que son”. El caso de Vanina es importante porque pone en entredicho incluso la única herencia (la de la fisonomía) que parecería no elegirse. Además, al aparecer en la obra junto a hijos de desaparecidos y atestiguar contra su padre (tanto arriba como abajo del escenario), su presencia da cuenta de ese espacio de libertad en la herencia que permite a cada uno ser hacedores y responsables de sus propias decisiones, más allá de los mandatos familiares.<sup>viii</sup>

Por un lado, es sorprendentemente cierto que muchos hijos apropiados que no conocieron su verdadera identidad sino hasta mucho tiempo después de ocurridos los hechos hayan desarrollado, sin saberlo, aspectos de su personalidad o gustos muy parecidos a los de sus padres biológicos. Tal el caso, por ejemplo de los diputados Victoria Donda (militante de derechos humanos criada en una casa militar) o Juan Cabandié (quien de chico se hacía llamar “Juan” aunque entonces era “Mariano”). Sin embargo, el caso de Vanina u otros similares como el de Ana Rita Vagliati (primera hija de un torturador en cambiarse el apellido) o los miembros del colectivo El Puente,<sup>ix</sup> permiten pensar en la posibilidad de “ir en contra de la herencia” y a favor de la voz propia. Así, al poner en escena hijos de policías, con hijos de militantes desaparecidos e hijos de desinteresados en la política, *Mi vida después* se posiciona del lado opuesto de lo que podríamos llamar “la aristocracia del dolor”, esto es la invocación de la tragedia propia como única legitimidad al derecho a la palabra.<sup>x</sup> En este sentido, la obra de Arias afirma que, sin desmerecer los dolores y duelos de cada familia (intransmisibles y privados), en tanto el terror alcanzó en mayor o menor medida a todos, es responsabilidad también de todos evitar que vuelva a suceder.

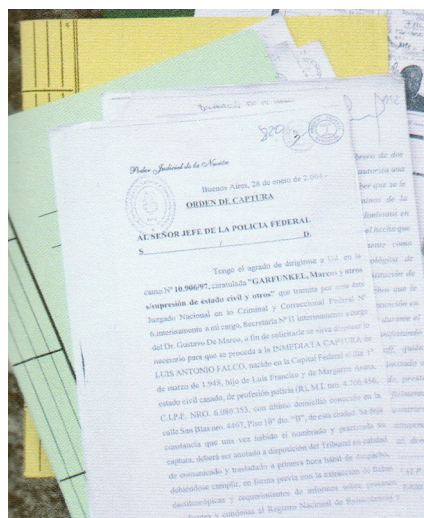
## EL RETORNO DE LA EXPERIENCIA

We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined in all its aspects, by the resources of his medium?

Escribir es como tener otra vida donde las leyes las pongo yo.  
Lola Arias

En un principio *Mi vida después* formaba parte del proyecto Biodrama, ideado en 2002 por Vivi Tellas para el Teatro Sarmiento.<sup>xi</sup> Biodrama terminó en 2008 y *Mi vida después* (*Mi vida futura* en su título original) fue finalmente presentada como una producción independiente. No obstante, resulta pertinente detenerse en algunas de las premisas del proyecto porque son útiles para pensar la obra de Arias. La idea del trabajo colaborativo entre el director y los actores, por ejemplo, es resaltado por la misma directora en una entrevista: “Los actores participaron mucho de la escritura de la obra. Algunas veces me contaban cosas en los ensayos, otras veces me escribían cartas, otras veces me mostraban sus fotos y sus objetos del pasado. Ellos fueron los que llenaron mi cabeza de ideas e imágenes de su vida” (Rosso 2009). Por otro lado, *Mi vida después* es un buen ejemplo de lo que Tellas ha llamado “el retorno de lo real en el campo de la representación” (2004: 51). “Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros”, arriesga, “lo que vuelve -en parte como oposición, en parte como reverso- es la idea de que todavía hay experiencia y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella”. Pero esta entrada de la experiencia en el arte, que en el caso de *Mi vida después* bien podríamos advertir (un poco ingenuamente) tanto en la inclusión de documentos históricos como en la exposición del yo testimonial, garante de la veracidad de la historia que cuenta, no es directa sino siempre mediada y ficcionalizada. Al respecto Tellas afirma que “[e]n el Biodrama, mi hipótesis es que lo documental es propio del cine, pero cuando se vincula con el teatro fracasa porque, por su misma estructura, el teatro transforma todo en ficción inmediatamente”. En este sentido, por ejemplo, los documentos del pasado presentados sin emotividad por cada uno de los actores pasan a ser parte de una ficción que no se homologa a una mentira sino a un paradigma cognitivo según el cual, como quiere Giorgio Agamben (2001), la imaginación es otro modo de acceso al conocimiento. Al mismo tiempo, esos documentos son interrogados y leídos “en comunidad”.<sup>xii</sup> Pablo muestra el film casero filmado por su padre y Vanina los legajos del juicio al suyo, mientras el resto de los actores hace acotaciones, pregunta, saca sus propias conclusiones. En algún sentido las interpelaciones de los actores se asemejan al trabajo psicoanalítico del “working through” y del duelo, sólo que esta vez se trata de un proceso público y compartido, no sólo con los actores sino además con la audiencia. También los sueños con los padres que cada uno de los actores relata

alternadamente, sentados en hilera y con la mirada perdida, revelan verdades de un orden diferente a las que nos acostumbra la vigilia.



2009. Vanina Falco: “Cuando mi hermano descubrió que mi padre lo había robado, empezó un juicio contra mi padre. Ese juicio empezó hace cinco años y todavía no se resolvió.

Si mi padre es declarado culpable puede pasar diecisiete años en la cárcel. Como él tiene ahora sesenta años, podría morir en la cárcel. Yo hace diez años que decidí no volver a verlo más y no quiero volverlo a ver”.

Fotografía extraída de *Mi vida después* (Arias 2009), previa autorización de la autora.

Finalmente, el retorno de la experiencia es también el retorno de lo personal pero, como aventura Tellas, en el teatro la diferencia es que “[v]uelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político”. Para Judith Butler (2005) no existe narración del Yo separada de las condiciones sociales e históricas de su emergencia: narrarse a sí mismo es al mismo tiempo narrar la historia de un país en un momento determinado. De allí que en *Mi vida después* la vida personal y la del país todo el tiempo se entremezclen y determinen. Así, cuando los actores relatan qué sucedió en el día de su nacimiento y qué sucederá en el día de su muerte, se refieren tanto a eventos ocurridos en el seno de cada familia, como a sucesos producidos o que tendrán lugar en la Argentina o en otros países. “1974. Muere Perón y nazco yo”, cuenta Vanina. “1976. Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo”, informa Carla. En los relatos de los nacimientos se advierte también cómo la llegada al mundo de los niños es, simultáneamente, la entrada a la política en tiempos en que nada quedaba fuera de su jurisdicción. Carla es “un bebé muy rebelde”, a los gemelos los distinguen con una “cinta azul peronista” y otra “roja radical” (aunque sus padres no se interesen por la política) y Pablo ha nacido inscripto en una genealogía familiar que cuenta a la vez la historia del país.



Fotografía: gentileza Lola Arias

Recapitulando, *Mi vida después* echa luz sobre una serie de figuras (la del detective, el espía, el espectador de películas, el excavador, la remake), disponibles en la escena contemporánea y vinculadas a un modo específico de apropiación del pasado. La idea de “remake”, por ejemplo, define hoy una nueva semántica histórica y el modo de operar de varios campos, desde el *retro* en la moda hasta las incontables adaptaciones cinematográficas de series televisivas o películas de otras décadas. Hay que notar, no obstante, que entre estas figuras existen discrepancias en cuanto al modo de relacionarse con *lo ya sido*. Las del detective y el espía son, a diferencia de las del excavador o el espectador de películas, “figuras de la sospecha”. Nos alertan sobre una concepción de la transmisión generacional distinta, por ejemplo, a la vigente en los setenta. Entonces, aunque existían roces y rupturas entre pasado y presente, oposiciones y vacíos en los legados, también operaba un relato mayor que daba sentido a la experiencia sin cuestionarse en sus raíces. Hoy las nuevas generaciones se acercan a los años anteriores o contemporáneos a sus nacimientos e infancias de un modo más cauteloso y suspicaz frente a las verdades colectivas del pasado. Acaso también están más preparados y menos susceptibles a encandilarse con él. Esta actitud, que bien se advierte en la performance de Arias, deviene en



un rechazo a la mera repetición y sin cuestionamientos del legado pero, al mismo tiempo, reconoce que la idea de transmisión generacional no está vencida y es deseable si de ese pasado tomamos lo que de presente todavía reconocemos en él.

Por último, el yo que pone en escena *Mi vida después* es un yo inventado, metamorfoseado, disfrazado (en todos los sentidos de la palabra) y entiende a “la identidad como algo que hay que inventar en lugar de descubrir” (BAUMAN 2005: 40). De ese modo el dolor no se presenta desnudo ante la audiencia. En los últimos minutos de la obra Moreno les dispara a los actores con una pistola de agua mientras estos relatan sus muertes. Instantes después todos gritan, bailan, corren y cantan, una escena que bien podría funcionar como un acto de catarsis pero que está muy lejos de serlo porque la artificialidad también se sostiene en este último gesto. Al final, después de comprobar que no habrá “espectáculo del sufrimiento”, ni exposición desnuda de la intimidad, ni re-presentación del trauma, tal vez debamos admitir que las víctimas no son tanto los que están sobre el escenario, sino nosotros, ingenuos espectadores de un drama que tiene de todo menos dramatismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, 2001. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Alcoba, Laura, 2008. *La casa de los conejos*. Buenos Aires, Edhasa.
- Amado, Ana. 2010. “Pasado y presente en las políticas y estéticas del yo” en David Rockefeller Center for Latin American Studies, <<http://www.drclas.harvard.edu>>
- , 2006. “El desorden de los cuerpos en los años 70. Entrevista a Pilar Calveiro”, Mora, n° 12
- Arias, Lola, 2009. *Mi vida después*. Buenos Aires, el autor.
- Badiou, Alain, 2005. *El siglo*, Buenos Aires, Manantial.
- Bauman, Zygmunt, 2005. *Identidad*. Buenos Aires, Losada.
- Berger, John, 1980. *About Looking*. London, Writing and Readers Publishing Cooperative.
- Benjamin, Walter, 1992. *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Brownell, Pamela, 2009. “El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias”, en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 10: 1-13.
- Butler, Judith, 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York, Fordham University Press.



- Carri, Albertina. 2007. *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires, Artes Gráficas Buschi.
- De Man, Paul. 1979. "Autobiography as Defacement", en *MLN*, n°5, vol. 94, diciembre: 919-930
- Derrida, Jacques y Roudinesco, Elisabeth, 2005. *Y mañana que...?*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Didi-Huberman, Georges, 2008. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Edwards, Elizabeth, 1999. "Photographs as Objects of Memory", en Kwint, Marius, Christopher Breward and Jeremy Aynsley, eds., *Material Memories*. Oxford, New York, Berg: 221-236.
- Gamero, Carlos. 2010. "Tierra de la memoria", *Radar libros, Página/12*, domingo 11 de abril, <www.pagina12.com.ar>
- Giménez, Paula. 2010. "A la izquierda del padre. Entrevista a Vanina Falco", *Soy, Página/12*, domingo 21 de marzo, < www.pagina12.com.ar>
- Hassoun, Jacques, 1994. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires, De la Flor.
- Heddon, Deirdre, 2008. *Autobiography and Performance*. New York, Palgrave.
- Hirsch, Marianne, 1997. *Family Frames*. Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press.
- Hirsch,----- . 2008. "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, n° 21: 103-128.
- Irazábal, Federico, 2004. "Saber de nuevo", en *Funámbulos. Los viudos de la certeza*, año 7, n° 21: 16-19.
- Kuhn, Annette, 1996. 'Remembrance', en Heron, Liz and Williams, Val, eds., *Illuminations. Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. London & New York, Tauris: 471-478.
- Laube, Natalia. 2009. "Confesiones de los argentinos de treinta. Entrevista a Lola Arias", *Crítica de la Argentina*, miércoles 6 de mayo, < www.criticadigital.com>
- Miller, Nancy K., 1999. "Putting Ourselves in the Picture: Memoirs and Mourning", en *The Familial Gaze*, Marianne Hirsch, ed., Hanover, Dartmouth College: 51-66.
- Rosso, Laura, 2009. "La mujer orquesta", en *Las 12, Página/12*, viernes 13 de marzo, <www.pagina12.com>
- Sarlo, Beatriz, 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires, siglo XX.
- Schechner, Richard. 1997, *Performance Theory*. New York and London, Routledge.

Sibilia, Paula, 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica.

Tellas, Vivi, 2004. "Acerca del Biodrama", en *Funámbulos. Los viudos de la certeza*, año 7, n° 21: 51.

---

## NOTAS

<sup>i</sup> Como excepciones de la capacidad de denuncia del teatro para nuestro país podemos mencionar los ciclos *Teatro abierto* (1981) y *Teatro por la identidad* (2000, todavía vigente).

<sup>ii</sup> A lo largo del texto utilizaré los términos "obra" y "performance" de modo indistinto. Hay que notar, sin embargo, que, en sentido estricto, la performance contiene a la obra, además de referirse a todos los elementos que conforman la experiencia teatral, incluidos técnicos y audiencia (Schechner 1997). De ahí que la misma Lola Arias prefiera este término al de obra y el de "performers" al de actores.

<sup>iii</sup> Paula Sibilia llamó a este fenómeno "hipertrofia del yo" (2008: 10) o "extimidad" (35), mientras que Beatriz Sarlo le dio el nombre de "giro subjetivo" (2005).

<sup>iv</sup> Para una ampliación del término remitirse a Hirsch (2008). La idea de "posmemoria" es problemática y ha generado diversas reacciones. Ver sobre todo y en relación al caso argentino Sarlo (2005).

En una nota reciente publicada en *Página/12*, Carlos Gamerro (2010) acuerda con Sarlo (y disiente con Hirsch, aunque no la nombre) en que no existe "diferencia fundamental entre la construcción de la memoria por parte de los protagonistas, de los testigos, de los que no tienen experiencia para recordar: cada memoria personal es un constructo hecho de recuerdos personales, relatos oídos, los discursos de la historia y los medios masivos (...)". Gamerro advierte también que aquellos que no tienen memoria de lo que sucedió en los setenta o durante la dictadura, por ser muy chicos o no haber nacido, son tanto o más adecuados que los protagonistas y testigos para contar una historia que no vivieron pero que los formó "desde el vientre". Ahora bien, si es cierto que, *estructuralmente*, las memorias de unas y otras generaciones se caracterizan por la misma fragmentariedad y por las mismas operaciones, también lo es que las razones por las cuales, por ejemplo, dos personas se criaron bajo un velo de silencio en su casa familiar pueden ser bien diferentes y merecen por eso distinguirse. Así, si muchos familiares de desaparecidos no pudieron o no quisieron contarle a los más pequeños toda la verdad sobre sus padres porque, equivocados o no, buscaron protegerlos, el silencio en el que se crió Vanina u otros hijos de apropiadores responde a razones bien distintas. Ya de grandes y al reconstruir esos relatos omitidos por el entorno, esas diferencias no serán menores y definirán el modo en que cada uno ejerza la memoria sobre su propia historia. En ese sentido es que decimos aquí que no hay una posmemoria sino varias.

<sup>v</sup> "El ruido de los taladros se mete en nuestras cabezas como si estuviéramos haciendo agujeros en el pasado" (julio 2008), escribe Lola Arias en su diario en referencia a una obra en construcción al lado del lugar donde ensayan.

<sup>vi</sup> Un desarrollo sobre los desacuerdos en las parejas donde uno o ambos miembros eran militantes puede encontrarse en el film *Papá Iván* (María Inés Roqué 2000).

En una entrevista, Pilar Calveiro, ex integrante de Montoneros, secuestrada por la dictadura y posteriormente exiliada en México, reconoce no sin dolor que en las discusiones sobre el período, "queda un tema clave: ¿cómo pudimos estar dispuestos, hombres y mujeres, a poner en riesgo a nuestros propios hijos? No lo sé, creo que operaban distintos mecanismos. Uno, evidente, fue aceptarlo "racionalmente" como posibilidad, pero no darle "realidad", algo así como "no va a pasar". Parece una locura, pero si lo revisamos con honestidad, el recurso de "A mí no me va a pasar" es un mecanismo bastante frecuente en las personas. Otro era disponer de todas las medidas posibles para proteger a los chicos, lo que en la mayor parte de los casos ocurrió, pero no en todos. Pienso que nosotros asumíamos esa lógica de la "guerra" y sus consecuencias trágicas, pero tal vez más que eso, como bien decís, del sacrificio propio en aras de un fin superior, que siendo aparentemente muy humano puede llegar a ser tan deshumanizante." (Amado 2006)

<sup>vii</sup> Alan Badiou sugiere que la ley compartida del mundo para pensar el siglo XX, y especialmente los años setenta, antes de la globalización y en tiempos de guerra fría, "no es lo Uno ni lo Múltiple, sino lo Dos. No es lo Uno pues no hay armonía, hegemonía de lo simple, poder unificado de Dios. No es lo Múltiple pues no se trata de alcanzar un equilibrio de potencias o una armonía de facultades" (2005: 57). Puede entonces pensarse esa insistencia en el número dos en la obra de Arias como otra evocación a las confrontaciones (de clase, generacionales, culturales) que definieron gran parte de los años previos al golpe.

<sup>viii</sup> Recién hace muy poco Vanina pudo presentarse como querellante en la causa contra su padre, un caso que sienta precedente para otras causas en donde familiares de asesinos, torturadores y apropiadores quieran también atestiguar a favor de los demandantes.

<sup>ix</sup> El colectivo El Puente es un espacio de diálogo entre familiares de víctimas del terrorismo de Estado y familiares de represores que repudian por igual la dictadura y buscan aportar datos para resolver sus crímenes.

---

<sup>x</sup> En una entrevista dice Lola Arias: “Creo que a veces se presupone que sólo los que perdieron a alguien durante la dictadura y los que se exiliaron tienen derecho a hablar y a reflexionar sobre esa época. Y, sin embargo, yo creo que toda mi generación fue afectada por ese momento histórico de una u otra manera” (Laube 2009)

<sup>xi</sup> Biodrama duró seis años, durante los cuales fueron invitados directores de teatro a elegir vidas verdaderas y representarlas en el escenario con los protagonistas reales como performers. Las personas elegidas debían ser argentinas y estar vivas para colaborar con el director tanto en el proceso de escritura como en la puesta en escena. Se trataba de transformar una vida en material dramático. Aún así, en la mayoría de los casos, éstas eran existencias ordinarias, no dramáticas, y los fragmentos representados pequeñas situaciones de la vida cotidiana. *Mi mamá y yo*, por ejemplo, dirigida por la misma Tellas, ponía en escena a la madre y la tía de la directora conversando, mientras que *Tres filósofos con bigote*, juntaba a tres filósofos de la facultad y los mostraba discutiendo su profesión.

<sup>xii</sup> Para Deirdre Heddon, el espacio de las performance es importante porque inspira a la audiencia a sentirse, momentáneamente, como parte de una comunidad, en tanto ser parte de una audiencia es, potencialmente, estar aliados con otros (2008: 6).